
PARTE I

Música e imaginários religiosos

A supremacia do objecto

Fragmentos sobre o caso de interdependência de metodologias criativas: *Four Saints in Three Acts*, uma ópera cubista?

*Os Santos que estão
em cena são contáveis
mas na realidade
são infinitos porque
possuem uma dimensão
subjectiva, porque
se auto-representam
da mesma maneira
que podem representar
outros santos,
ou mártires,
ou artistas.*

Paula Gomes Ribeiro
Membro do Conselho
Científico do CESEM
(Centro de Estudos
de Sociologia
e Estética Musical),
Universidade Nova de Lisboa
Professora e Coordenadora
da Licenciatura em Música do
ISEIT

Novos percursos da criação
musico-dramática
em inícios do século XX

As primeiras décadas do século XX assistem a uma profunda transformação dos modelos dramatúrgicos e estéticos das obras musico-dramáticas. As estruturas operáticas oitocentistas, definidas por um encadeamento musical e dramático fundamentalmente previsível, baseadas em sistemas codificados¹ que perpetuam nomeadamente tipologias situacionais, dissolvem-se numa série de modelos que têm em comum o desejo de emancipação da inflexibilidade vigente. Esta nova atitude reflecte em parte a destituição de uma postura logocêntrica no que respeita aos processos de criação artística. Uma panóplia de disposições formais manifestam a dinâmica de mudança no conceito de ópera em todas as suas vertentes, deixando sobressair novos sistemas de interligação entre as dimensões musical e dramática. A transição de *Tosca* de Puccini para *Erwartung* de Schoenberg, *Socrate* de Satie, *Wozzeck* de Berg ou *Doktor Faust* de Ferruccio Busoni – para mencionar somente alguns exemplos –, revela um percurso prodigioso, e os espaços de

¹Salazar descreve uma tripla codificação que se produz na ópera romântica, desde Rossini, nos sistemas dramático, vocal e sexual impedindo qualquer variação. Philippe-Joseph Salazar, *Idéologies de l'opéra*, Paris, PUF, 1980.



tempo que as unem assistem a ágeis transformações que anunciam a nova atitude do homem perante a criação artística.

A ausência de uma coerência centrada sobre a acção conduz frequentemente a obra musico-dramática a uma introspecção deliberada que espelha as então recentes e ainda assustadoras teorizações de aspectos do inconsciente. A dramaturgia da obra funciona assim cada vez menos como um encadeamento cronológico de circunstâncias relativamente narrativas e mais como uma situação intemporal onde o final ultrapassa em muito a condição de resolução dos conflitos gerados durante a peça.

Revela-se a perda do poder imperativo do Eu – o sujeito surgindo como lugar caótico –, a crise de identi-

dade, e finalmente a desconfiança em relação ao poder da linguagem – a manifesta insuficiência da palavra.

Four Saints in Three Acts surge neste encadeamento.

O cruzamento entre Virgil e Gertrude

Virgil Thomson e Gertrude Stein conheceram-se em Paris em 1927. Partilhavam uma atracção por esta cidade, que identificavam de algum modo a uma procura de modelos mais livres – de filosofia de vida, de pensamento, de concepção artística. Aqui encontraram o cosmopolitismo inerente à metrópole francesa – muitos forasteiros cruzavam os seus percursos em Paris, entre os quais várias personalidades oriundas dos Estados Unidos da América. Hemingway e Ezra Pound tinham chegado há pouco. E era imperativa uma visita à rue de Fleurus, n.º 27, local onde Gertrude Stein mantinha um salão literário conciliador das tendências artísticas mais avançadas na época. Virgil Thomson já tinha estado nesta capital, onde estudara composição com Nadia Boulanger, embora nunca se tivesse tornado um acólito desta grande pedagoga. Visitar Gertrude era o caminho seguro para integrar o círculo dos artistas e intelectuais americanos residentes em Paris. A escritora nem sempre reiterava os convites, mas Virgil causou-lhe uma distinta impressão tornando-se, não de imediato, mas pouco mais

tarde, um visitante habitual do seu salão.² Virgil tinha então 29 anos e planeava estrategicamente o primeiro encontro com a soberana, demonstrando cuidadosamente os seus vastos conhecimentos de arte e cultura e o apreço pelos seus textos, nomeadamente por *Tender Buttons*. Nesta ocasião, encontravam-se em pontos muito distintos das suas carreiras. Thomson começava agora a criar, não tinha nada publicado e interpretado, Gertrude dividia há muito as opiniões populares.

Stein e Alice, sua companheira de longa data, não partilhavam a vida boémia dos escritores e artistas nos cafés de Montparnasse. Também não visitavam o café Le Boeuf sur le Toit, onde Cocteau se reunia com os seus pares, por vezes contando com a presença do Grupo dos Seis e com Aragon e Breton, evitavam Ezra Pound e abdicaram das visitas à Shakespeare and Company depois destes terem editado James Joyce³. A aprovação de Stein era particularmente importante para os jovens artistas. Paris estava então a atravessar a fase de plena efervescência cultural do pós-guerra. A Rive Gauche e Montparnasse em particular reunia as preferências dos artistas e intelectuais. Muitos projectos interartísticos surgiram então, reunindo Picabia, Cocteau, Satie, Poulenc, Milhaud, Picasso, Dufy, Stravinsky entre tantos outros pintores, escritores, coreógrafos, músicos.

Thomson pôs em música dois textos de Stein⁴ antes de lhe propor o grande desafio – a elaboração conjunta de uma ópera. Apesar da escritora ter sido frequentadora assídua de espectáculos de ópera, não seria, não obstante, tendencialmente musical⁵. A ideia da colaboração com o compositor vai, no entanto, agradar-lhe sobejamente e, em Março de 1927, o projecto começa a ser gerado.

Dois anos mais tarde, com o trabalho completo, Virgil Thomson parte para os Estados Unidos numa expedição de promoção e divulgação da ópera *Four Saints in Three Acts*, apresentando-a em residências de amigos. A 8 de Fevereiro de 1934, em Hartford, no Connecticut, estreia-se finalmente esta tão esperada manifestação do modernismo. Os cenários⁶ foram muito apreciados e o facto do elenco ser integralmente constituído por afro-americanos, um ano antes da estreia de *Porgy and Bess*, surpreendeu os espectadores.

Imagens de Espanha, reflexos do Cubismo

Em *Four Saints*, Stein acolhe o objecto com a frontalidade e a crueldade que considera imanentes aos americanos e aos espanhóis. O quotidiano não se ausenta, ele é revisto, reformulado pela óptica da anfitriã do salão literário da rue de Fleurus. *Four Saints* é uma ópera sobre Espanha e sobre a sua paisagem. Stein considera que os americanos e os espanhóis têm muitos pontos em comum: «não precisam da religião ou do

² Cf. Steven Watson, *Prepare for Saints – Gertrude Stein, Virgil Thomson, and the Mainstreaming of American Modernism*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 2000.

³ Cf. Steven Watson, *ibid.*, p. 19.

⁴ As duas composições de Thomson são *Susie Asado*, para soprano e piano, de 1926, e *Preciosilla*, igualmente para Soprano e Piano, de 1927.

⁵ Virgil Thomson comenta: «She was not by nature what we would call musical». Virgil Thomson, interview with John Gruen, Nov 6, 1977, Oral History Project, New York Public Library, Dance Collection. Citado por Watson, *op. cit.*, p. 41.

⁶ Da autoria de Florine Stettheimer.

misticismo para não acreditarem na realidade tal como ela surge a cada um. Para eles a realidade não é real (...)»⁷ É precisamente numa realidade irreal que a escritora vai determinar o enquadramento da sua peça.

A intimidade que Stein sentia com o cubismo, protagonizado pelos seus amigos Picasso e Juan Gris, atraía-a para este país mediterrânico. A escritora sentia que a vibração desta corrente estética provinha directamente da paisagem espanhola e considerava que só os espanhóis podiam ser cubistas⁸.

As recordações do Verão de 1912, em que Stein e Alice viajaram por este país, visitando algumas das suas principais cidades, foram decisivas para a redacção do libreto. A Igreja de Santa Teresa de Ávila e o cenário que a rodeia causaram-lhe uma forte impressão. Tratava-se de uma paisagem fantástica, que Stein rapidamente interceptou, no seu texto, e cruzou com o quotidiano artístico em que ela própria estava inserida, produzindo uma filosofia de celebração da vida, do artifício, da teatralidade, da arte. Cenário pleno de objectos religiosos que se vendiam nos quiosques e que atribuíam uma forma à espiritualidade, coisificando-a, quantificando-a, e pondo-a ao dispor de cada transeunte. Codificação da espiritualidade em termos do dia a dia, fragmentação de um aspecto divino em figurações da banalidade.

Baudrillard faz-nos sentir que o objecto é constantemente negligenciado. Ao contrário do sujeito, o objecto não faz a história, é alienado, obscuro, passivo...⁹ «Qui a jamais pressenti la puissance propre, la puissance souveraine de l'objet?»¹⁰ Porém, o objecto é sedutor, «Il séduit par cette absence de désir, il joue chez l'autre de l'effet de désir, le provoque ou l'annule, l'exalte ou le déçoit – cette puissance-là on a voulu ou préféré l'oublier.»¹¹ Os objectos de Stein, Picasso ou Thomson desafiam o sujeito, reivindicando a sua autonomia, seduzindo o espectador.¹²

Saint Ignatius: Foundationally marvelously aboundingly illimitably with it as a circumstance. Fundamentally and saints fundamentally and saints and fundamentally and saints.

O regozijo do Santo, no texto de *Four Saints*, advém da fruição intuitiva da vivacidade artística do quotidiano, sob todo o tipo de formas e atitudes, o objecto real, o objecto espiritual e o objecto artístico interpenetrando-se. Mesmo o lamento se transforma e permanece neutro e pacífico. O Santo é o Artista, o Artista é o Santo. As etapas na vida dos santos correspondem às fases do artista, na paisagem artificial da primeira ópera em que Thomson e Stein colaboraram.

There is a difference between Barcelona and Avila. Dizem o Compère, a Comère e o coro.

A desarmonia que existe em Espanha entre o homem e a paisagem¹³, o contraste, explica, em certa medida, segundo Stein, a necessidade de introduzir objectos reais nos

⁷ Gertrude Stein, *Picasso, op. cit.*, p. 34.

⁸ Loc. cit., p. 38; Stein, catálogo da exposição Juan Gris, Berlin, Fev. 1930.

⁹ Jean Baudrillard, *Les stratégies fatales*, Paris, Grasset, 1983, p. 127

¹⁰ Loc. cit.

¹¹ Ibid., p. 128.

¹² Ibid., p. 129.

¹³ Gertrude Stein, *Picasso, op. cit.*, p. 37.

quadros: um jornal verdadeiro, um cachimbo verdadeiro. O objecto real fornecia o elemento estável, o contraste rígido com o resto do quadro.¹⁴ O objecto servia sempre de ponto de partida, só depois se poderiam afastar os vestígios do real. Nesse momento, «já não há perigo, porque a ideia da coisa deixou atrás de si uma marca inextinguível», diz Picasso.¹⁵ A realidade não se omite, ela refracta-se num discurso que revê o sentido através do som ou através da imagem do objecto. Stein sempre pensou na sua escrita como uma manifestação próxima do cubismo.

Picasso impressionava-a. «D. Quixote também era espanhol.», escreve Stein na monografia que dedica a Picasso. «Não imaginava as coisas, via-as. Não se tratava de um sonho, não era loucura. Via-as criando-as. Quando o cubismo estava já um pouco mais desenvolvido, espantava-me a maneira como Picasso conseguia reunir objectos e fotografá-los. A força da composição era tão grande que já não era preciso pintar o quadro. Ter reunido aqueles objectos era só por si mudá-los, e isso bastava para a sua visão.»¹⁶ Criar a realidade, era a tarefa do artista, ou a sua missão. E quando a força da composição era particularmente intensa, a materialização da arte era dispensável. Tratava-se então de um 'objecto mental', uma 'energia artística'.

Quando se encontraram pela primeira vez, em 1906, houve de imediato uma atracção mútua, uma empatia que fez nomeadamente com que Picasso decidisse realizar o retrato da escritora. Este quadro é o reflexo paradigmático de uma cumplicidade estética. O pintor, que se abstinha muitas vezes de modelos reais, pintando de memória, requisitou constantemente a presença de Stein para a concepção deste retrato.



¹⁴ Loc. cit.

¹⁵ Pablo Picasso, «Confissão – entrevista», *The arts*, 1923, in Walter Hess, *Documentos para a compreensão da pintura moderna*, Lisboa, Livros do Brasil, s.d., p. 103.

¹⁶ Gertrude Stein, *Picasso, op. cit.*, p. 33.

Porque havia ele de querer um modelo à sua frente, naquele preciso momento? – escreve Stein. – Não faço ideia, mas tudo o que levou a isso. Despedira-se por completo da inspiração arlequim. Ressurgia nele o espírito espanhol e eu era americana. De certa maneira, a América e a Espanha têm muitos laços comuns. Terá sido por isso que quis que eu posasse para ele? Tínhamo-nos encontrado em casa do marchand Clovis Sagot, a quem tínhamos comprado a Menina com Flores. Durante todo esse Inverno de 1906 posei para Picasso; oitenta sessões; e no fim apagou a cabeça. Disse-me que já não me podia ver e foi para Espanha: era a sua primeira viagem depois do período azul. Quando regressou, Picasso pintou a cabeça sem voltar a ver-me e deu-me o quadro. Fiquei satisfeita com o meu quadro e satisfeita continuo. Para mim, sou eu. É a única reprodução de mim que não deixou de ser eu.¹⁷

O paradigmático texto *Tender Buttons*, foi concebido alguns anos após o início da fase cubista de Picasso (1914), e coincidiu com a data em que os Stein adquirem um dos seus quadros. Todos os estímulos sensoriais se combinam neste conjunto de fragmentos, que reinventam a realidade depois do objecto ter deixado o vestígio do real, à semelhança da técnica pictórica de Picasso.

A BOX.

*Out of kindness comes redness and out of rudeness comes rapid same question, out of an eye comes research, out of selection comes painful cattle. So then the order is that a white way of being round is something suggesting a pin and is it disappointing, it is not, it is so rudimentary to be analyzed and see a fine substance strangely, it is so earnest to have a green point not to red but to point again.*¹⁸

*P*rocessos criativos

Four Saints in Three Acts

Acto I	Ávila. Representação nas escadas da catedral.
Acto II	Campo. Uma festa no jardim. Perto de Barcelona.
Acto III	Jardim do Mosteiro.
Acto IV	No Céu.

Personagens:

Commère
Compère
St. Teresa I
St. Teresa II
St. Ignatius
St. Chavez
St. Settlement
St. Sara
St. Stephen
St. Plan

¹⁷ Gertrude Stein, *Picasso, op. cit.*, p. 18.

¹⁸ Extracto de *Tender Buttons*

Os quatro actos da peça, e não três como refere o seu título, reorganizados dramaticamente por Maurice Grosser, articulam-se serenamente, sem qualquer ênfase em instâncias iniciais ou finais, introduzindo por vezes curtas respirações entre algumas cenas, num *patchwork* musical que forma uma macroestrutura coesa.

O discurso constrói-se sobre destruições, descobre-se, de modo inquieto, hesitante.

“Quando ‘descobrimos’ o Cubismo, não tínhamos qualquer intenção de descobrir o Cubismo – refere Picasso. – Queríamos apenas exprimir o que havia dentro de nós. (...) Dizem que sou um investigador. Eu não procuro; descubro.»¹⁹ Uma noção de descoberta prevalece em ambos os casos, ao longo da materialização progressiva das ideias de Picasso numa tela cubista, e da associação de conceitos, de termos, no texto de Gertrude. «Quando se começa um quadro, fazem-se muitas vezes belas descobertas. – afirma Picasso – É preciso ter cuidado com elas. Deve-se destruir o quadro, refundi-lo várias vezes. Sempre que o artista destrói uma descoberta bela, ele não só a domina, como antes a transforma, a condensa, a torna mais essencial. O resultado final é o produto das descobertas rejeitadas.»²⁰

Em *Four Saints* não há uma sucessão cronológica de eventos, de peripécias... Não há tempo sequencial. Passado e futuro dissolvem-se num presente contínuo. Stein afirma que nunca se deve mencionar como narrativa algo que aconteceu. A sua ideia teatral não consiste numa descrição, numa estrutura sequencial lógica de acções, na articulação de uma rede de personagens. Uma peça pode ser simplesmente uma lista ou uma série de objectos que se revelam progressivamente, após sucessivas *destruições* de conceitos familiares.

Commère e Compère: Letting pin in letting let in let in in in in in let in let in wet in wed in dead in dead wed led in led wed dead in dead in led in wed in sad in said led wed dead wed dead said led led said wed dead wed dead led in led in wed in wed in said in wed in led in said in dead in dead wed said led led said wed dead in.

A linguagem de Stein permite uma liberdade da palavra, desvinculada do acervo familiar que habitualmente a caracteriza. A realidade não é jamais parafraseada, ilustrada, imitada, descrita. Estabelece-se uma continuidade entre o processo criativo da autora e a afirmação de Braque, que contextualiza a sua visão do cubismo: «Não se deve querer parecer verdadeiro pela imitação das coisas, que são transitórias e mutáveis e que nos parecem ilusoriamente imutáveis. As coisas em si não existem. Só existem através de nós. Não se deve querer apenas copiar as coisas. Devemos penetrá-las, tornarmo-nos nós próprios em coisas.»²¹

Esconderijos vazios, alheios a referências externas, os vocábulos mantêm-se livres e permeáveis às leituras do leitor/espectador. A comunicação desfaz-se, a palavra assume um perfil formal, modela-se com a plasticidade da tinta num quadro, e dispõe-se em manchas de sonoridades.

¹⁹ Pablo Picasso, *op. cit.*, p. 102

²⁰ Pablo Picasso, *op. cit.*, p. 103

²¹ Georges Braque, «Cahiers 1917-1947», in Walter Hess, *op. cit.*, p. 104.

*Those used to winter like winter and summer. Those used to summer like winter and summer. Those used to summer like winter and summer. Those used to summer like winter and summer. Those used to summer like winter and summer. Those used to summer like winter and summer.*²²

O verbo liberta-se do significado e move-se no discurso expondo directamente as suas qualidades intrínsecas, morfológicas, fonéticas, o seu poder rítmico. A união dos fragmentos inquieta-se numa sucessão partilhada por diversos personagens indefinidos.

Fragmento descomprometido, que consegue atingir o essencial mantendo uma estimulante ambiguidade. A escritora penetra os signos, como na estética cubista, e reinventa os objectos.



Trois femmes, Picasso, 1908

“Notei que a pintura tem um valor autónomo, independente da descrição objectiva das coisas. Perguntei a mim mesmo se não devia pintar as coisas como as conhecemos e não como as vemos”²³, afirma Picasso.

A formulação da hesitação induz voluntariamente uma sensação de estranheza, através de uma diluição voluntária do significado. A recorrência alheia-se da submissão à componente formal caracterizadora da ária ou do ensemble da ópera oitocentista que se liga não só a questões dramáticas como à natural exibição do virtuosismo

²² Extracto de *Four Saints in Three Acts*.

²³ Pablo Picasso *op. cit.*, p. 102.

do cantor. Funciona então de modo microestrutural, gerando-se através de jogos fonéticos, de assonâncias, de associações de símbolos, de reincidência sobre certos vectores da obra.

*To know to know to love her so.
Four saints prepare for saints.
It makes it well fish.
Four saints it makes it well fish.
Four saints prepare for saints it makes
It well well fish it makes it well fish prepare for saints.*

Aliada a uma dimensão «cubista», a insistência subverte a rigidez estrutural. Não se enfatiza uma sensação, contradiz-se o pendor emocional com um discurso estruturado de forma divergente daquele que é habitualmente proferido no quotidiano. As anti-emoções constituem-se através desta fragmentação que gera uma rede de incertezas na arquitectura total da obra.

São as ideias, os objectos, que impulsionam o artista. As emoções são coisificadas. As ideias ficam presas dentro da obra, do quadro, do texto, da música. Diz Picasso «acontece mesmo que jamais podem sair de lá. Formam com ele um todo íntimo, mesmo quando a sua existência não é já distinguível.»²⁴

Saint Teresa I: There can be no peace on earth with calm. There can be no peace on earth with calm with calm and with whom whose calm and with whom whose when they well they call it there made message especial and come.

A repetição pode assim tornar-se um fluxo natural, uma agitação contida, uma hesitação que desvia a importância do passar do tempo, aprisionando-o num presente contínuo, como uma pacificação de momentos individuais que não se conseguem cruzar. Como se o tempo-espaco se edificasse progressivamente a partir de planos sucessivos, que justapostos completariam uma imagem global, indução cubista.

Em consequência, a repetição provoca um efeito próximo do transe, um inebriamento discursivo, pela imperturbabilidade das palavras e das fórmulas musicais reiteradas.

Thomson consentindo, decididamente, mais influências de Satie do que de Debussy, sedimenta a sua criatividade na ideia de reiteração que lhe é fornecida pelos textos de Gertrude. É a pureza do discurso, de Satie e de Stein, a ausência de grandes narrativas ou de significados condicionadores, que lhe agradam. Thomson descobre uma enorme empatia com a filosofia musical de Satie. O humor, a flexibilidade, a confiança no poder da imaginação, e o desvio total da autoridade caracterizam esta influência. Do mesmo modo que Stein utilizava as palavras antes destas estarem impregnadas de significado, Thomson utilizava fragmentos de música que podiam ser à priori apercebidos como familiares mas em contextos divergentes. O compositor recusa a ideia de que Satie fora um compositor naïf, rejeitando igualmente uma ingenuidade na sua própria literatura musical.²⁵

²⁴ Loc. cit.

²⁵ Cf. Steven Watson, *op. cit.*, p. 50.

«Não há uma escola Satie.» – afirmava o compositor francês – «O satismo não saberia existir. Teria de contar com a minha hostilidade. Em arte, a escravatura não é possível. Esforcei-me sempre por despistar os seguidistas, pela forma e pelo fundo, em cada nova obra. É o único meio, para um artista, de evitar tornar-se um porta-bandeira, vale dizer-se mestre-escola.»²⁶ Mas, apesar da sua vontade, Satie era um verdadeiro deão musico-filosófico, que impressionou profundamente Virgil Thomson, nomeadamente com *Socrate*, drama sinfónico em três partes²⁷, sobre diálogos de Platão, peça iconoclasta, a-histórica que reflecte bem o mesmo ambiente onde se inserem Stein e Picasso. Thomson viria a afirmar que:

*The Satie musical aesthetic is the only twentieth-century musical aesthetic in the Western world. (...) Of all influential composers of our time, and influence even his detractors cannot deny him, Satie is the only one whose works can be enjoyed and appreciated without any knowledge of the history of music. These lack the prestige of traditional modernism, as they lack the prestige of Romantic tradition itself, a tradition of constant Revolution. They are as simple, as devastating as the remarks of a child.*²⁸

A simplicidade que encontramos em *Four Saints* é uma consequência da filosofia de Satie. Ela reflecte o entrecruzar de fórmulas musicais e literárias numa dramaturgia antiemocional e antivirtuosística.

Objecto e paisagem

Os Santos de Stein e Thomson não são personagens desenvolvidas psicologicamente, são vultos planos. Vibram como imagens, como objectos. Objectivação do sujeito. Estas personagens/imagens não têm densidade. Para Gertrude, um personagem pode ser animado, uma pessoa, ou inanimado, um objecto. Os Santos que estão em cena são contáveis mas na realidade são infinitos porque possuem uma dimensão subjectiva, porque se auto-representam da mesma maneira que podem representar outros santos, ou mártires, ou artistas. Por vezes, são listados, como sequências automáticas. Todas as palavras que são trocadas entre eles são densas de simplicidade, são traços de pincel numa tela e não informações, são discursos mecânicos que podiam ser cantos de pássaros pelas múltiplas organizações que descobrem, pelas infinitas assonâncias que utilizam. Stein escreve:

*In Four Saints I made the Saints the landscape. All the saints that I made and I made a number of them because after all a great many pieces of things are in a landscape all these saints together made my landscape.*²⁹

Cada elemento é então uma peça de uma imagem total, que se torna dinâmica pelos movimentos, colectivos ou individuais, pelas exclamações, interjeições de cada personagem, animado ou inanimado: as personagens e os objectos são ambos objectos constituintes de uma paisagem global.

²⁶ Erik Satie, «Nada de Casernas», *Escritos em forma de grafonola*, Lisboa, & etc, 1993, p. 60.

²⁷ Estreado em Janeiro de 1920, em Paris.

²⁸ Virgil Thomson, «The Only twentieth-century aesthetic?», Piero Weiss, Richard Taruskin (ed.), *Music in the Western World, a history in documents*, NY, London, Schirmer, 1984, p. 475.

²⁹ Citação de Stein em Steven Watson, *op. cit.*, p. 46.

Por entre este coro de Santos, alguns assumem um protagonismo evidente – em primeira instância Santo Inácio de Loyola e duas Santas Teresas de Ávila. Estes dois importantes vultos da Contra Reforma espanhola nunca se conheceram, ‘inexactidão’ que provocou inicialmente a Virgil Thomson um certo desconforto. Mas rapidamente o compositor considerou que eles estabeleciam uma distinta paridade.

Santa Teresa duplica-se e encontra Santo Inácio, espelhos de Stein (ou de Alice) e do seu colega James Joyce, que partilhavam a cidade de Paris evitando cruzar-se. É muito interessante esta ‘desmultiplicação’ do personagem de Santa Teresa. Trata-se de uma atitude que revela dois pontos significativos. Por um lado, a inserção num momento da história da ópera em que o personagem assume um estado de indefinição, ruptura ou auto-multiplicação, como se sucumbisse a um estado de esquizofrenia. Por outro, o facto de apresentar duas ópticas simultâneas de uma mesma figura, que ora se complementam ora se espelham, como é salientado na encenação de Robert Wilson vista recentemente no Teatro Nacional de S. Carlos, revela um processo cubista – duas faces de um mesmo rosto, sensações complementares de uma mesma figura. Apesar de já ter terminado há muito a sua fase cubista, Picasso distorce a figura feminina no ano em que Stein e Thomson concebem a sua ópera. Cruelmente, expõe-na desfigurada, reorganizando a sua anatomia numa amálgama agressiva. Será interessante comparar esta distorção feminina com a dialéctica que acontece no interior de Teresa.

Thomson afirma que esta dualidade serve um propósito musical, o de permitir a realização de duetos. Será Santa Teresa a sucessora de Kundry, mulher selvagem que geme e que grita em desespero, que vagueia na imensidão do tempo sem obter perdão do salvador, da agitada e complexa Elektra, da figura-sombra Mélisande? Mélisande sentia-se completamente perdida, insuficiente, frágil, como uma figura em degenerescência. O sujeito desfaz-se, divide-se progressivamente, numa ascensão exponencial do inconsciente, que assume cada vez mais um papel preponderante no delineamento do novo personagem-sombra.

Santa Teresa encontra-se paradoxalmente na continuidade de uma hierarquia de personagens femininas que, após se desintegrarem como pessoas, de perderem a humanidade dimensionadora e ganharem uma aura fantasmática, vibrando como imagem pura, vão dissociar-se. Teresa divide-se em duas, assumindo a capacidade única de dialogar consigo própria. Consegue imaginar-se o grande e denso monólogo de Klytarnestra, a perversa mãe de Elektra, como uma introspecção que pode dar aso à fractura completa do personagem, exposto aos mistérios do seu interior desconhecido, e temendo os seus próprios sonhos. E Teresa antecede Lulu, de Alban Berg, que só verá os palcos em 1937.

A postura algo esquizofrénica de Santa Teresa mantém-se, no entanto, sempre pacífica. As duas partes, duas figuras, conciliam-se, combinam-se, relacionam-se em harmonia. Não há qualquer agitação que percorra o teatro da Santa, a qual se adequa tão bem no jardim, em Ávila, onde inicia a peça, pintando enormes ovos, como no céu, onde termina com todos os outros Santos.

Saint Teresa I, II: *Can any one feel any one moving and in moving can any one feel any one and in moving.*

Saint Teresa II: *To be belied.*

Saint Teresa I: *Having happily married.*

Saint Teresa II: *Having happily beside.*
Saint Teresa I: *Having happily had with it a spoon.*
Saint Teresa II: *Having happily relied upon noon.*
Compère: *Saint Teresa with Saint Teresa*
Saint Teresa I, II: *In place*
Compère: *Saint Teresa and Saint Teresa*
Chorus: *Saint Teresa to trace. Saint Teresa and place. Saint Teresa beside. Saint Teresa added ride. Saint Teresa with tied.*

Oscar Wilde afirmava «Aquilo que é mais difícil e mais intelectual é não fazer nada.»³⁰



A passividade é um dos grandes fundamentos artísticos da obra. Esta passividade é decorrente de uma introspecção despreocupada, na qual o vector que sobressai para o público é o da contemplação desinteressada da vida. A vida como um momento pacífico, delicado e agradável. A pulsão que pode fazer parar toda a acção, que se pode encerrar dentro do Eu como uma força centrípeta erige-se em espiral em cada um dos Santos.

Em *Four Saints*, a passividade não é intensa ou dramática mas alegremente despreocupada. Esta indolência permite que os personagens mantenham um universo interno desconhecido do espectador.

³⁰ Oscar Wilde, «La Critique et l'Art», *Intentions*, Paris, Stock, 1997, p. 197.

Os Santos de Robert Wilson

A interpretação cénica não é meramente uma paráfrase ou um espelho da partitura, consistindo efectivamente numa verdadeira metalinguagem. A concepção cénica irá manter-se preferencialmente como uma expressão que deverá contribuir para manter e ampliar a energia da obra.

Robert Wilson chegou ao teatro com uma aversão ao realismo psicológico e ao movimento fundamentalmente emocional. Sentia-se então mais próximo do universo da dança, e nomeadamente de George Balanchine, do qual apreciava a geração de um espaço virtual, o formalismo dos bailarinos, que dançavam para eles próprios. A introspecção está sempre presente no trabalho de Wilson, que propõe constantemente uma imersão nas dimensões do inconsciente. Aliás, esta tendência aprofunda-se quando começa a trabalhar com indivíduos com deficiências auditivas e mentais. Explorando uma forma paralela de comunicar, plena de símbolos visuais e gestuais, o encenador vai reencontrar um discurso eminentemente espontâneo, automático, trabalhado a partir do corpo e do som original, do som que não é ainda palavra, que é guincho ou grito, exclamação.

A estreia de *Four Saints in Three Acts* na encenação de Robert Wilson (Houston Grand Opera, Janeiro de 1996) reformula os padrões cénicos de uma obra que, após algumas dezenas de representações na Broadway, poucas vezes tinha visitado outros palcos.





Wilson permite questionar-se, elevar os seus problemas a demandas pictórico-dramáticas neste fórum que é para ele o teatro. Afastando-se cada vez mais da noção de teatro como texto, o encenador ausenta-se de toda a ilustração e elabora um meta-discurso através de uma depuração plástica de um espaço-total que inclui os corpos e as vozes dos actores-cantores. A linguagem cénica que propõe elege o artifício e o simbolismo. Anulando qualquer vestígio de veemência passional, ele transforma os sons literários e musicais em formas e cores, muitas vezes primárias. Os símbolos crepitam no espaço como imagens únicas, em paisagens cénicas elaboradas com base num despojamento especificamente cuidado. A margem de associação, de interpretação, deixada para o espectador é particularmente extensa, uma vez que Wilson não narra, não espelha, não submete o texto a uma paráfrase espacial mas provoca uma dialéctica simbólica gerando universos verdadeiramente oníricos. Para ele, o palco é algo artificial. E é através da formulação artificial deste espaço que ele convida o espectador a intervir mentalmente, a libertar o seu poder associativo e a dissertar activamente sobre os símbolos e as paisagens que ele introduz. Wilson compatibiliza-se com a escrita de Stein desde os anos 60, seduzindo-se pela importância que é dada ao objecto, ao fonema, pela via de expansão privilegiada de um universo de associações intuitivas, e pelo lugar secundário que é atribuído à acção e ao significado. A dimensão familiar é transformada numa presença distante, com a qual o espectador não se pode identificar, mas que no entanto pertence a um imaginário colectivo. Os Santos movimentam-se de forma completamente estilizada, numa coreografia que os torna interdependentes. Os seus gestos completam-se, repetem-se, interagem, reorganizam o gesto em padrões desenhados num espaço global.

Os símbolos que surgem e desaparecem são bidimensionais e contribuem para a definição do sonho – carneiros ascendem ao céu lentamente logo no início da peça, voltam a surgir no terceiro acto, sempre suspensos. Árvores suspensas, como plataformas brancas recortadas, dispõem-se em perspectiva. Inversão de uma árvore, também

suspensa. Uma *maquette* de um templo. Luas que tão depressa surgem como se desvanecem. Finalmente, a cena é enquadrada por pescoços de girafas que descem e ascendem como guindastes, numa anti-apoteose.

Coro e solistas: *Four Saints*
 Commère: *And Saints*
 Coro e solistas: *Five Saints*
 Commère: *To Saints*
 Compère: *Last Act*
 Coro e solistas: *Which is a Fact*

A *Visão do Espírito Santo*

Uma componente autobiográfica está bem patente na obra. Anjos, mártires, santos e artistas, todos possuem aquela dedicação a algo que lhes é superior. Há uma continuidade nas visões, nos desejos, na tranquilidade, na mortalidade, nas canções. A concentração desse animado e pacífico quotidiano artístico resulta num contínuo teatro dentro do teatro, em que o Compère e a Commère ora se distanciam – apresentando as cenas, fazendo comentários, estabelecendo um mundo só deles – ora se conciliam com os restantes personagens. As primeiras cenas abordam mesmo a realização de um pequeno drama que relata alguns dos quadros da vida de Santa Teresa – entre os espectadores contam-se ambas as Santas Teresas. As Santas assistem à representação da sua própria vida. As didascálias e todas as indicações cénicas são incluídas no drama, o que auxilia a distanciação do espectador em relação ao desenrolar dos quadros. Este factor leva-nos mais uma vez a observar a influência de Satie.

Terminamos com uma cena que desconstrói mais uma vez a potência narrativa e dramática do teatro tradicional, no que diz respeito ao texto e também à música. No 3.º acto, enquanto os Santos desenvolvem as suas actividades no jardim do mosteiro, Santo Inácio relata a sua visão do Espírito Santo. Mas tanto os homens, como, depois, as mulheres santas, mostram cepticismo em relação a esta visão. A visão do Espírito Santo não apresenta uma tensão nem uma aura espiritual específica. Curiosamente, a cena da visão fala de pombos na relva, pombos gordos na relva amarela, e uma pomba no céu.

Em Ávila, as pombas pareciam estar inertes, afirmava Stein, e recortavam-se contra o céu como se planas fossem. Assim, elas faziam-lhe lembrar a pomba que simboliza o Espírito Santo que surge nos quadros da Anunciação. A esta imagem no céu contrapõem-se os pombos na relva. A simplicidade intuitiva do discurso reapropria-se dos símbolos como inseridos num novo contexto. A autora diz que esta famosa cena da visão surgiu quando passeava pelos jardins do Luxembourg em Paris, e os pombos gordos passeavam na relva amarela.³¹

Na versão de Wilson, no horizonte, um homem equilibra-se numa trave estreita e um avião acompanha-o. Trata-se do Santo e da sua visão. A desconstrução das veneráveis narrativas completa-se.

Pigeons on the grass alas ...

³¹ Cf. Gertrude Stein, «A Radio Interview», *Paris Review*, Fall, 1990, p. 95.